DE GRUYTER OPEN

Swiss Journal of Sociology, 43 (2), 2017, 375–399

« T'es pas un vrai danseur contemporain. » Désajustement et appropriation du statut d'artiste chez les danseurs d'origine populaire

Pierre-Emmanuel Sorignet*

Résumé : Cet article s'appuie sur une enquête ethnographique de longue durée. Il s'agit de réfléchir aux conditions sociales de possibilité de la vocation artistique de danseurs contemporains d'origine populaire. L'attention porte sur les ressources, en particulier culturelles, qui sous-tendent des trajectoires atypiques de mobilité sociale, d'autant plus fragiles qu'elles sont réversibles. L'acquisition d'un capital culturel légitime modifie les goûts esthétiques, sans néanmoins exclure des désajustements visibles lors du processus de création.

Mots-clés : vocation, profession artistique, mobilité sociale, classe populaire

«Du bist kein richtiger zeitgenössischer Tänzer.» Variation und Aneignung des Künstlerstatus bei Tänzern aus unteren sozialen Schichten

Zusammenfassung: Dieser Artikel basiert auf einer langjährigen ethnografischen Studie zeitgenössischer Tänzer. Ziel des Artikels ist es, die sozialen Bedingungen der Möglichkeit einer künstlerischen Berufung von Tänzern aus unteren sozialen Schichten zu beleuchten. Der Fokus richtet sich dabei auf die (kulturellen) Ressourcen, welche atypischen und fragilen sozialen Werdegängen zugrunde liegen. Die Aneignung eines legitimen kulturellen Kapitals verändert den ästhetischen Geschmack dieser Tänzer aus einfachen Verhältnissen, wobei Diskrepanzen nicht ausgeschlossen sind.

Schlüsselwörter: Berufung, künstlerischer Beruf, soziale Mobilität, Arbeiterklasse

"You're Not a Real Contemporary Dancer." Discrepancy and Appropriation of the Artists' Status by Dancers from a Working Class Background

Summary: This article draws on a long-term ethnographical survey. It aims to discuss the social conditions of possibility in the artistic calling of contemporary dancers from working class backgrounds. In this regard, it shades light on the resources – notably cultural – underlying atypical trajectories of mobility – all the more fragile for being reversible. As will be seen, the acquisition of legitimate cultural capital contributes to change aesthetic tastes without excluding discrepancy, most evident during the creative process.

Keywords: vocation, artistic profession, social mobility, working class

* Institut des sciences sociales, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, pierre-emmanuel.sorignet@unil.ch.

Seismo

DOI 10.1515/sjs-2017-0020
© 2017. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. (CC BY-NC-ND 4.0)

1 Introduction

Approcher les professions artistiques à travers le registre de la « régulation » ou de la « dérégulation » du marché du travail traduit les relations étroites entre l'élaboration de problématiques sociologiques et les enjeux des politiques de gouvernance (Boltanski 2009). L'usage de ces catégories peut éclairer – à l'aide de l'outil statistique le plus souvent – ce qui constitue les conditions de travail, à savoir la rémunération, la protection, le caractère durable de la création, les conditions de développement de la production. Les usages experts de ces catégories répondent aux demandes des institutions de subventionnement, soucieuses d'évaluer, dans le cas présent, les effets des politiques culturelles menées. Néanmoins, leur transfert au champ scientifique risque de négliger ou de minorer l'enjeu symbolique de ces activités précaires où l'adhésion au jeu reste fondamentale pour comprendre le nombre important de candidats à ces métiers.

C'est pourquoi l'on se propose ici d'envisager l'engagement dans les métiers artistiques comme un projet collectif socialement situé, la part des héritiers y étant importante. On doit alors réfléchir aux conditions de possibilité d'accès à ces métiers pour celles et ceux dont les milieux d'origine ne sont pas, à première vue, propices à l'intériorisation de dispositions à la vocation artistique (Sapiro 2007, 14). C'est alors questionner la façon dont sont constitués des goûts et des pratiques caractéristiques d'une fraction de la classe supérieure chez des artistes d'origine populaire qui persistent – à des degrés divers selon la pente de leur trajectoire – à se référer à des goûts esthétiques associés à l'espace familial d'origine et/ou au groupe des pairs. Les liens entre recrutement social et production de catégories esthétiques sont ainsi au cœur du présent article. Il s'agit de saisir les effets d'un désajustement dispositionnel sur les processus d'apprentissage de savoir-faire professionnels et d'un style de vie socialement éloigné de celui acquis durant la socialisation primaire. La conversion des dispositions observées dans l'apprentissage de pratiques culturelles caractéristiques des classes supérieures cultivées est-elle le signe d'un affaiblissement du lien entre positions sociales d'origine et préférences esthétiques (Bourdieu et Passeron 1970) ?

L'observation des pratiques professionnelles, en particulier la période concernant le processus de production d'un spectacle, s'avère tout à fait propice pour saisir les modalités d'appropriation, les difficultés comme les résistances à adopter les esthétiques dominantes par des danseurs d'origine populaire. Mais s'interroger sur les formes d'acculturation au capital culturel légitime par le prisme de la pratique professionnelle, c'est aussi tenter de pointer les stigmatisations potentielles de ceux qui ne maîtrisent pas les réquisits culturels implicites de l'appartenance aux classes supérieures. En pareil cas, il y a toujours le risque d'être réduit à son appartenance sociale d'origine par l'exploitation de ce qui fait « populaire », de la virtuosité physique à la couleur de peau.

Dès lors, aborder la création artistique non comme produit mais comme processus nécessite de mettre au cœur de l'analyse la différenciation sociale à l'œuvre dans les modalités de production. Comment les danseurs non acculturés par leur socialisation primaire aux esthétiques dominantes et dont les trajectoires hétérodoxes excluent une appropriation « naturelle » des méthodes de production esthétiques dominantes composent-ils entre savoir-faire acquis et ce qui relève de l'héritage culturel ? Comment la répulsion envers des pratiques culturelles (Bourdieu 1979 ; Coulangeon 2011) se traduit-elle dans des mises à distance ou des stratégies d'évitement au sein même des collectifs de production esthétique ?

Pour répondre à ces questionnements, je suis revenu sur une enquête menée depuis 1998 par observation participante sur le métier de danseur contemporain en France auprès de plus d'une centaine d'enquêtés[1]. Quinze d'entre eux, de sexe masculin, sont issus de milieux populaires, fils d'ouvriers pour onze d'entre eux. Pour plus de la moitié, leurs pères ont connu une promotion sociale par l'acquisition de qualifications ou d'un poste de maîtrise. La plupart de ces danseurs vivent aujourd'hui à Paris ou y ont vécu quelques années, le déplacement social coïncidant souvent avec la mobilité géographique vers la capitale[2] ou vers une grande ville en région. Je m'intéresserai ici, plus précisément, à sept enquêtés de sexe masculin rencontrés à plusieurs étapes de leur parcours (voir encadré). Les récits de vie répétés sur le temps long donnent à voir un pan largement invisible des trajectoires qui nous intéressent : celui des mobilités en train de se faire, de leur expérience intime par ces danseurs qui perçoivent bien souvent leur ascension comme très fragile, parfois illégitime, marquée par des doutes. Ces aspects de la vie des enquêtés sont difficilement saisissables par l'appareillage statistique[3], d'où l'intérêt de la méthode ethnographique mobilisée dans cette enquête.

Lorsque je m'inscris en thèse en 1997, je suis déjà « sur le terrain » depuis plus de deux ans. Mon investissement régulier dans des cours de danse, ma cohabitation avec une danseuse ainsi qu'une première expérience en tant que semi-professionnel me donnent un accès privilégié aux pratiques de ceux qui vont devenir mes enquêtés. Renonçant à une grande enquête statistique qui m'aurait donné davantage d'assurance pour débattre dans un champ où la socio-économie de Pierre-Michel Menger prédomine, je prends progressivement au sérieux l'apport de l'approche ethnographique. La diversité du matériel recueilli tant dans l'espace du travail que dans l'espace privé, la multiplicité des scènes sur lesquelles se déroule l'enquête

1 J'ai mené des entretiens formels et informels répétés ainsi que des observations aussi bien dans les lieux d'exercice de la profession (les vestiaires des cours de danse, les auditions, les répétitions, la scène) qu'au domicile et dans les chambres d'hôtel après un spectacle (voir Sorignet 2011 ; 2012).

2 Le marché parisien semble assurer des possibilités de revenu, d'accès à l'emploi et de stabilisation durable supérieures à celles offertes par les autres marchés locaux et régionaux (Rannou et Roharic 2006).

3 Delphine Serre souligne que l'enquête ethnographique, plus facilement que l'outil statistique « donne accès au capital culturel incorporé et à ses contenus socialement différenciés » (Serre 2012, 10).

questionnent tant l'approche mobilisée par les interactionnistes que celle, plus surplombante, de la sociologie économique, qui décrit des acteurs anticipant des risques dans des situations d'incertitude plus ou moins probabilisables. L'approche ethnographique telle qu'elle est travaillée par Pierre Bourdieu dès ses premiers travaux ethnographiques en Kabylie me semble pouvoir répondre à la question des pratiques des enquêtés, mais aussi à celle de l'enquêteur praticien et enquêtant sur des pratiques où il est partie prenante. Cette tension réflexive est d'autant plus nécessaire lorsque l'enquêteur se retrouve, comme je l'étais, à la fois pris dans ses aspirations concurrentes à devenir sociologue et danseur, impliqué dans des rapports affectifs forts avec certains de ses enquêtés et soumis aux contraintes d'un contrat de travail avec un employeur-chorégraphe (Sorignet 2011). Enfin, pour accorder dans le travail par observation participante autant d'intérêt à ce que sont les acteurs qu'à ce qu'ils font, il faut disposer d'un appareillage conceptuel qui prenne en compte aussi bien les techniques de présentation de soi lors d'une audition que l'expression d'un désarroi existentiel lorsqu'un artiste est conduit à penser sa sortie du métier. Une approche socio-économique ne m'apparaissait pas pouvoir mettre en relation ce qui relève des styles de vie et de la socialisation professionnelle (Schotté 2013). De même, l'approche interactionniste dominante en sociologie des professions artistiques qui se réclame d'Howard S. Becker ne s'intéresse pas aux propriétés sociales des acteurs, se concentrant sur l'analyse systématique de ce qui est en train de se faire pour en dégager les logiques propres aux acteurs. Le concept d'habitus a finalement été le ressort de mon travail, lequel a fini par trouver son objet dans la question de la fabrique sociale du danseur. Comme le souligne Alban Bensa (2003), le concept d'habitus réintroduit la dimension stratégique des actes dans l'analyse structurale et permet ainsi de relier approches dispositionnaliste et interactionniste en exploitant pleinement le matériel recueilli par la position particulière de participant-observant. Il est aussi un enjeu d'écriture (Sorignet 2011).

L'article se déroule en trois séquences. Il s'agit, en premier lieu, de saisir les conditions de possibilité du passage de la frontière sociale que représente l'entrée dans la danse à travers l'acquisition d'un capital culturel spécifique jamais totalement réalisé (Pasquali 2014). On tentera ensuite de saisir les effets de la différenciation sociale sur le processus de création par l'examen de quelques aspects des formes de désajustement rencontrées par ces danseurs. Enfin, la propension non négligeable de danseurs issus de l'immigration[4] invite à prolonger la réflexion en l'articulant à l'appartenance ethnique ou, du moins, à la valeur donnée à celle-ci tant par les chorégraphes-employeurs que par l'usage qu'en font les agents concernés.

4 Dans mon échantillon, sur quinze enquêtés, quatre sont d'origine maghrébine, un gitan, un Italien, un d'origine italienne, un d'origine portugaise, et un Antillais.

Question de méthode

Sur les quinze danseurs d'origine populaire enquêtés, sept sont plus particulièrement mobilisés ici en raison des relations de proximité que j'ai pu entretenir avec eux ainsi que de l'accès privilégié que j'ai pu avoir à leur lieu de travail et à des espaces plus intimes de leur vie quotidienne. J'ai également réalisé des entretiens avec des membres de la fratrie pour quatre d'entre eux et observé des interactions avec leurs amis d'enfance et/ou leurs conjoints. La quotidienneté dans la coprésence et la familiarité des échanges a grandement facilité le recueil régulier de données professionnelles et personnelles sur chacun d'entre eux. L'intérêt porté dès le départ de mon enquête à ces parcours hétérodoxes – éclairant en miroir ma propre insertion de danseur sur le marché du travail de la danse – m'a orienté vers ceux qui, par leur sentiment d'illégitimité, étaient davantage disposés à accorder une attention bienveillante à ma posture d'enquêteur. Par ailleurs, chez la plupart de mes enquêtés, la conscience aiguë de leur situation matérielle comparativement à la majorité des héritiers qui composent le champ artistique les incitait spontanément à déconstruire les soubassements d'un discours vocationnel désencastré des contraintes sociales. Ce faisant, nombre de mes enquêtés d'origine populaire ont pu trouver dans le regard sociologique un intérêt fort, voire une instrumentalisation de celui-ci pour comprendre les ressorts de leur trajectoire sociale.

Si les enquêtés présentés ici partagent tous un parcours atypique en ce qu'ils ne sont pas représentatifs de la population des danseurs contemporains en termes d'origine sociale, l'hétérodoxie de leurs parcours doit néanmoins être nuancée. L'insertion professionnelle des danseurs d'origine populaire est grandement facilitée par la détention d'un diplôme d'une école supérieure de danse qui consacre l'accès à un autre univers social que celui de leur famille d'origine. Dans notre échantillon, seuls ceux arrivés sur le marché du travail de la danse à une période de structuration du champ chorégraphique de la danse contemporaine - en France : les années 1980 ont pu négocier une entrée sans passer par une formation supérieure de danse. Dans les auditions, l'absence de sélection sur CV dans cet état du champ (Sorignet 2004), couplée à la rareté des profils masculins, leur donnait la possibilité de présenter, à défaut de leur technicité de danseur, une virtuosité issue d'autres techniques du corps (arts martiaux, acrobatie). Ces qualités physiques vont constituer des ressources pour enrichir le répertoire gestuel des productions associées au label « danse contemporaine ». Mais pour la majorité des danseurs enquêtés, le passage par une école supérieure française et/ou étrangère donne, dès les années 1990, la possibilité de se projeter professionnellement et de rassurer des parents éloignés des mondes de l'art.

Les propriétés sociales des danseurs enquêtés sont explicitées ci-dessous afin d'éclairer les petites différences qui infléchissent les trajectoires et qui peuvent constituer autant des ressources que des manques. Abdel, 39 ans, fils d'un père ouvrier et d'une mère femme au foyer puis aide-ménagère, tous deux immigrés marocains, a grandi dans la grande banlieue de Grenoble, dans un pavillon au pied de grands ensembles, pavillon dont les parents sont devenus propriétaires. Sans diplôme scolaire, il est détenteur d'une médaille d'or du conservatoire régional en technique classique puis il intègre le Centre national de danse contemporaine (CNDC), l'une des écoles européennes les plus prestigieuses. Je le rencontre lors d'une audition à laquelle je participe en 1998 et débute des entretiens avec lui. Nous travaillerons ensemble entre 2006 et 2011 dans la même compagnie.

Aldo, 53 ans, est le fils d'un père maçon salarié puis petit entrepreneur et d'une mère au foyer, tous deux immigrés italiens. Il est élevé en banlieue parisienne, à Bobigny, dans un pavillon en bas des « cités » dont les parents sont également propriétaires. Sans diplôme, il travaille très vite comme apprenti cariste dès l'âge de 14 ans. Sa rencontre avec une jeune femme, fille d'instituteur et pratiquante amatrice de danse est déterminante. Il devient danseur à 21 ans, en se formant dans des cours privés, mais surtout en travaillant très rapidement dans des compagnies réputées. Je le rencontre en 1996 et j'entretiens depuis lors des liens amicaux avec lui.

Aziz, 50 ans, a été élevé dans les quartiers pauvres de Casablanca par une mère au foyer (elle a élevé onze enfants) et un père petit fonctionnaire. Sans diplôme, il fait des études de danse aux Etats-Unis puis travaille en France comme interprète puis chorégraphe au cours des années 1980-1990. Il retourne au Maroc au tournant des années 2000 pour y développer la danse contemporaine. Je le rencontre en 2007 ; nous gardons depuis des liens amicaux.

Edouard, 33 ans, est le fils d'un père cafetier (anciennement ouvrier agricole) et d'une mère commerçante qui assiste son mari dans la gestion du petit restaurant-hôtel qu'ils tiennent dans le centre d'une ville moyenne en région – ils sont tous deux sans diplôme. Il est titulaire d'un baccalauréat littéraire option danse. Il intègre à 14 ans une école de ballet classique du Nord de la France puis prolonge sa formation au sein du Conservatoire supérieur de danse de Lyon (CNSM) pour la terminer dans l'école supérieure la plus prestigieuse en Europe (P. A. R. T. S.). Je rencontre Edouard en 2006 dans une compagnie dans laquelle nous avons été tous deux recrutés. Intéressé par la démarche sociologique, il m'accorde depuis 2009 un entretien tous les ans et demi.

Kamil, 35 ans, est né d'un père ouvrier et d'une mère au foyer qui, après son divorce, occupera des fonctions d'aide-ménagère en France et en Suisse. Ses parents sont tous deux immigrés marocains. Il grandit en milieu rural dans des logements sociaux qui « ne ressemblaient pas à des cités ». Détenteur d'un baccalauréat scientifique sans mention et d'une licence de biologie après une année de médecine redoublée, il suit tardivement une école supérieure de danse à Londres. Je le rencontre en 2011 et l'ai engagé sur des projets de création chorégraphique. Il participe activement à l'entreprise d'objectivation de son propre parcours et entame des études de sociologie à l'université (licence) dans le cadre d'une éventuelle reconversion.

Luc, 53 ans, fils d'un père inconnu et d'une mère chauffeur de taxi, est élevé dans sa petite enfance en milieu rural par sa grand-mère avant de rejoindre sa mère dans les « cités » du 19ème arrondissement de Paris. Sans diplôme, il débute un apprentissage en charcuterie dont il sera renvoyé pour indiscipline (il a « craché dans le pâté »). Il enchaîne les petits boulots pendant les années 1970 (colporteur, éducateur pour jeunes enfants). Il découvre la danse à 19 ans et rentre au CNDC. Je le rencontre en 1995, car il me recrute comme danseur-interprète dans sa compagnie. Il devient, au cours de ces vingt dernières années, un ami proche.

Michel, 48 ans, est le fils d'un père ouvrier, immigré italien et « batteur dans un groupe de jazz », et d'une mère ouvrière devenue costumière de théâtre après son divorce. Jeune, il est repéré par un chorégraphe qui l'engage et le forme. Il n'a pas fait d'école. Je le rencontre en 2004 lors d'un stage qu'il donne. Je fais quelques entretiens informels avec lui au fil des ans.

2 Une conversion sous tension

2.1 Entre friction et recomposition des goûts et pratiques culturels

Articuler une sociologie du travail et des modes de vie (Schwartz 2010) permet d'analyser les transformations inhérentes à la constitution d'un ethos de danseur contemporain et de saisir les différentes facettes d'une « vie d'artiste ». La participation à la production esthétique légitime et la familiarité qui en découle produisent un effet sur la construction des goûts de nos enquêtés. Dans le même temps, il est fréquent d'observer une mise à distance critique, voire des entreprises de démonétisation symbolique de ce qui fait la culture dominante au nom de valeurs acquises au cours de la socialisation primaire. Comme le soulignent Vincent Dubois et ses collègues (2010, 108) :

> *L'articulation du goût et de la pratique se révèle […] autrement plus complexe qu'une relation univoque entre des préférences stylistiques et une pratique qui en serait la simple réalisation.*

Ce décalage entre la pratique professionnelle et le système de préférences esthétiques conduit à s'interroger sur les dispositions de ceux qui sont davantage portés à opérer un rapport esthétisé à la pratique sur le mode d'une hyper correction par rapport au goût dominant ou, au contraire, de ceux qui ajustent leur pratique à des registres de valeurs concurrents à ceux proposés dans le cadre de la création.

Edouard a 24 ans lorsque je le rencontre au sein de la compagnie dans laquelle nous venons, en 2006, d'être engagés. Il a investi de manière systématique tout ce qui se rapporte à la création contemporaine, allant voir tous les spectacles mais établissant aussi avec son compagnon, un consultant dans une antenne d'un syndicat patronal et lui-même d'origine populaire (parents ouvriers agricoles), une liste des différentes expositions et autres sorties qu'il se doit d'inscrire à son agenda chaque mois. La chorégraphe avec qui nous travaillons l'identifie ainsi :

> *Edouard, il voit tout, c'est mieux qu'Internet. (S'adressant à lui :) Edouard, tu vas te reconvertir comme critique d'art ?* (notes de terrain, février 2016)

Edouard souhaite s'extraire d'un milieu social qu'il juge « fruste » et d'une destinée qui peut produire une personne comme son frère qu'il assimile à un « cas social » – son frère alterne les petits boulots de serveur et le chômage. Sa socialisation à la dimension avant-gardiste de son activité de danseur participe de la construction d'une personnalité sociale qui dépasse le champ artistique. Dans le même temps, il manifeste à plusieurs reprises son inquiétude face à une absence de diplôme qui donnerait une valeur certifiée à une érudition acquise par autodidaxie. Ce sentiment d'illégitimité est perceptible dès nos premiers entretiens, face à ce collègue de travail que je suis, diplômé des grandes écoles et enseignant-chercheur à l'université. Il débute

les deux premiers entretiens que nous réalisons par l'exposition de son sentiment d'illégitimité culturelle rapporté à l'absence de capital culturel détenu par ses parents.

> *Comme tu le sais, je n'ai pas de culture légitime par rapport à mes parents. Mes parents avaient un commerce, un hôtel-restaurant ensemble, et au niveau culturel, mis à part l'amour du shopping pour ma mère…* (entretien, mars 2012)

Alors que son physique qu'il qualifie lui-même de « paysan » le porte à danser sur des registres où il peut exploiter la puissance d'un corps athlétique et massif, il revendique son intérêt pour les artistes « conceptuels », ceux qui appuient leur production sur un métadiscours qui emprunte au registre intellectuel et autoréférencé de l'art contemporain (Heinich 1998). Sa volonté de donner les gages de sa conversion à la fraction la plus avant-gardiste des créateurs contemporains lui donne la possibilité de se dissocier radicalement de sa famille d'origine (père ancien salarié agricole devenu cafetier).

Mais cette volonté de rupture n'est pas aussi nette chez tous les enquêtés et elle oscille souvent avec la valorisation d'une culture populaire recomposée dans le cadre de la trajectoire de danseur. Il en va ainsi d'Abdel, élevé en pavillon en milieu rural proche d'une zone d'habitat social, qui insiste dans plusieurs entretiens réalisés depuis 1998 sur la différence entre lui et les jeunes Maghrébins des quartiers périurbains pour se dissocier d'un habitus de cité qui stigmatise. Lors de l'un de nos derniers entretiens, alors même qu'il est confronté à la possible sortie du métier, il revient sur l'existence d'une « rage » issue d'une condition sociale d'origine qu'il partage avec les jeunes hip-hopeurs :

> *Je ne suis pas hip-hopeur, mais je me reconnais là-dedans. C'est une rage, il faut y aller quoi. C'est une chose que je ne reconnais plus chez les danseurs d'aujourd'hui. Elle est où la rage de défendre un truc, d'être sur le plateau ?* (entretien, avril 2014)

Cette assimilation à de jeunes hip-hopeurs qui, comme lui, voient dans la danse le moyen de franchir les barrières sociales, transforme la rage en une énergie qui assure un engagement au plateau. En cela, il maintient un rapport à la danse issu de ses goûts adolescents, où le danseur apparaît à la télévision dans des clips derrière des stars comme Madonna ou Michael Jackson. Ce rapport premier à la fonction de danseur le déporte du côté du divertissement et non du côté d'une recherche artistique. Danseur dans l'une des principales compagnies de danse contemporaine françaises, il participera au concours télévisé Pop Star en 2009 où il arrivera en demi-finale. Il me racontera avoir été moqué par des chorégraphes contemporains avec qui il travaillait. Il assume pleinement, de manière réflexive, un système de référence esthétique qui ne s'articule pas avec sa pratique professionnelle de danseur contemporain, mettant en avant sa jubilation du « mouvement pour le mouvement »,

qui reflète un rapport différencié à la finalité de la production esthétique en tant que positionnement innovant dans un champ hyper concurrentiel.

Michel manifeste le même désajustement. Sorti du système scolaire à l'âge de 15 ans, sans diplôme, il est repéré au milieu des années 1980 par un éducateur au sein de l'association qui s'occupe de lui suite à ses déboires avec le monde scolaire. Il débute professionnellement très vite au sein d'une compagnie prestigieuse :

> *Je ne connaissais rien à la danse contemporaine. Joe [le chorégraphe], il me demandait quelque chose et je le faisais. Mon obsession à l'époque et pendant des années, c'était la moto… Les autres danseurs ne me prenaient pas au sérieux.* (entretien, novembre 2010)

Il investit une bonne partie de son salaire dans l'achat de motos et de combinaisons qui lui permettent de faire de la compétition. La persistance d'une pratique de loisirs caractéristique de l'expression de la virilité populaire (Mauger et Poliak 1983) alors même qu'il est danseur dans des compagnies réputées lui attire les sarcasmes d'une bonne partie de ses collègues.

La sensation de désajustement se vit à différents moments, en particulier dans les lieux de diffusion très marqués par l'entre-soi professionnel. Les festivals chargés de proposer les productions esthétiques de l'avant-garde sont particulièrement représentatifs de cette homogénéité d'une production socialement située, où le poids de la prétention conceptuelle prend le dessus sur l'expression de la physicalité. Dans ces moments de sociabilité professionnelle, le sentiment d'être confronté à des classements esthétiques d'une fraction de la classe dominante réapparaît. Lorsque je propose à Kamil de m'accompagner dans un festival de danse, je lui dis mon intention de lui présenter dans le cadre de notre collaboration des programmateurs et des responsables de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC). Je ne le sens pas à l'aise. Il me dit :

> *Moi, je n'ai pas trop l'habitude d'aller voir des spectacles, sauf lorsqu'il y a des invitations. C'est réservé à une petite élite, à un petit milieu. Ça me gonfle de plus en plus… J'ai l'impression que l'on ne fait pas des spectacles pour la majorité mais pour une minorité. Je me reconnais de moins en moins là-dedans… Moi, quand je suis sur scène, je joue le jeu, je m'éclate, je transpire. Pour moi, la danse c'est aussi cela, une dépense d'énergie, le plaisir d'être sur la scène, le rapport avec le public.* (notes de terrain, juin 2012)

A travers cette critique sociale tant de la production esthétique que de la réception du public d'avant-garde, Kamil met en exergue un malentendu originel de son investissement vocationnel dans la danse. Les jugements de goût d'une fraction de la classe supérieure restent, malgré sa participation au cycle de production esthétique, éloignés de ses propres catégories de classement esthétique fondées sur le partage et la dépense énergétique. Redevenu spectateur, il ne peut s'identifier aux autres spec-

tateurs, ni à la proposition artistique, donnant à voir un isolement qui l'interroge sur le sens qu'il confère à son métier.

2.2 Une acquisition de goûts élitistes ? Le cas de la musique

Les goûts musicaux sont souvent crédités d'un pouvoir de classement social très particulier en raison d'une acculturation essentiellement faite au sein de la sphère familiale. En effet, la modestie des formes scolaires d'inculcation des dispositions à l'égard de la musique ne permet que rarement le franchissement des frontières sociales. La capacité omnivore (Peterson et Simkus 1992) à intégrer et à manipuler tous types de culture, à en recoder les signes à son avantage disqualifie en particulier les jeunes de milieu populaire (Coulangeon 2011). Ainsi, observer la formation du goût musical chez les danseurs contemporains confrontés dans l'exercice de leur métier à un éclectisme des formes musicales permet de comprendre les modalités d'acquisition du capital culturel légitime de la fraction avant-gardiste des classes supérieures. En effet, dans un même spectacle, on peut passer de la musique d'opéra à un compositeur contemporain en passant par de la musique de variétés. L'imprégnation au quotidien de la culture légitime autorise à penser qu'il y a un apprentissage de goûts musicaux étrangers à la socialisation primaire. Un danseur d'origine populaire qui prend des cours de ballet classique pour s'entraîner régulièrement aura peut-être davantage l'occasion d'écouter de la musique classique qu'un étudiant issu de la fraction économique des classes supérieures.

Certains enquêtés avancent des goûts omnivores, reliés à leur mobilité sociale ascendante dans laquelle la certification scolaire du diplôme de l'école supérieure de danse associée à la pratique professionnelle autorisent un éclectisme des goûts musicaux qui va à l'encontre des théories de la reproduction sociale (Bourdieu et Passeron 1970) et de l'unicité du concept de légitimité culturelle (Bourdieu 1979). Néanmoins, c'est en regardant au quotidien à la fois ce qui est le plus usuellement écouté, en consultant les *playlists* des enquêtés, mais aussi en identifiant les modalités d'écoute de tel ou tel style musical que l'on peut examiner en détail ce supposé passage des enquêtés vers un goût élitiste.

Kamil a des goûts musicaux éclectiques avec des modalités d'écoute différentes. Il écoute au quotidien de la musique rap et de variétés, mais aussi, dans certains moments spécifiques de recueillement, de la musique soufi. Il travaille avec la musique classique ou d'opéra, mais il en écoute très rarement en privé. Le fait d'être en contact avec tel ou tel style musical ne signifie pas pour autant une transformation radicale des goûts, mais davantage la coexistence de ceux-ci sans qu'il y ait nécessairement une imprégnation entre la sphère professionnelle et les pratiques culturelles exercées dans l'espace privé. Kamil réaffirme en effet sa fidélité au rap alors même qu'il perçoit la désapprobation ou le regard ironique de ses collègues danseurs. Il n'hésite pas à mettre son casque sur les oreilles pendant les pauses et se met à psalmodier les paroles de groupes de rap, ce qui lui donne une position

particulière dans les collectifs de création. L'écoute d'un rap engagé, évoquant les problèmes rencontrés par la jeunesse populaire d'origine immigrée, est pour lui une façon de maintenir le lien avec ses amis de quartier. C'est également une façon de se dissocier du reste des autres danseurs issus des classes supérieures en affirmant, par le contenu politisé de son écoute, l'affiliation à une identité d'origine qu'il ne souhaite pas perdre, sachant qu'il ne peut totalement se fondre dans sa nouvelle identité issue de son statut d'artiste.

De la même manière, la conformité aux normes culturelles dominantes ne signifie pas pour autant une appropriation similaire à celle faite par la fraction cultivée (Coulangeon 2004) des classes supérieures dans le cadre privé. Edouard est très impliqué dans le suivi de l'actualité de la production culturelle depuis ses 17 ans, période où, en internat dans une école supérieure de danse, il découvre la vie culturelle. Il s'est construit une réputation de « tout voir », des expositions pointues d'art contemporain aux spectacles de danse, de théâtre et de musique correspondant à la production culturelle légitime. Il souligne ainsi qu'il va voir tous les opéras parce qu'il aime bien le côté spectacle « total », mais qu'il n'en écoute pas au quotidien ; de même pour la musique classique, dont il n'est pas un fervent auditeur. Sa participation à quelques opéras en tant que danseur l'a initié à cet « art total » sans qu'il en investisse la compétence érudite communément rencontrée chez les amateurs éclairés des classes dominantes. C'est davantage son goût pour le grand spectacle, pour l'apparat, qui l'attire ; il est plus proche en cela des classements esthétiques rencontrés dans le haut des classes populaires.

3 Créer : un moment de différenciation sociale

La vocation artistique repose sur le principe d'une singularité distinctive (Sapiro 2007) qui, par nature, trouverait dans les moments de création la possibilité de se révéler. Or ce moment où seul le « talent »[5] individuel constituerait le ressort de l'innovation esthétique requiert des danseurs-interprètes de multiples compétences socialement situées. Le talent apparaît, de fait, comme un élément central du processus de naturalisation des nouvelles formes de domination (Mauger 2013). En cela, envisager le processus de création comme un moment particulier de l'activité professionnelle dans lequel sont mises en jeu des compétences sociales incorporées qui dépassent la seule socialisation professionnelle permet de réintroduire de la différenciation et de participer à déconstruire le principe de singularité associé à la production esthétique.

5 Sur le débat autour de la notion de talent, voir François et Menger (2010), Schotté (2012), ainsi qu'une critique de l'approche que défend Pierre-Michel Menger par Manuel Schotté (2013).

3.1 Improviser : une compétence sociale

La méthode d'improvisation constitue l'une des spécificités du processus de création en danse contemporaine aux côtés d'autres méthodes comme la composition ou l'apprentissage d'une écriture chorégraphique préconstituée. Cette méthode convoque une forme esthétique dans laquelle la singularité est exposée, travaillée, et se fait support du propos chorégraphique. Cette forme de mise en scène du rapport au moi révèle des modes d'organisation du rapport au monde et témoigne de l'importance accordée à la structuration de la personnalité[6] comme l'un des ressorts fondamentaux de l'esthétique de la danse contemporaine. Les ressources sociales nécessaires pour exposer son intériorité pendant le moment de recrutement puis lors des séquences d'improvisation et de composition requises durant le processus de production ne sont pas distribuées de façon équivalente entre les danseurs, même si l'expérience permet d'acquérir des savoir-faire professionnels.

Les dispositions à accepter l'improvisation, à croire en la liberté créatrice du danseur dans ce jeu d'ajustement entre la conception abstraite initiale de la chorégraphe et sa « matérialisation » dans des mouvements précis, impliquent la possession d'un capital culturel acquis au sein de la famille, de l'école et du groupe de pairs. Cette croyance participe à universaliser l'expérience individuelle. En effet, le jeu de mise en scène de l'intériorité n'est envisageable que si celle-ci est consacrée en tant que valeur socialement légitime.

Abdel arrête les études secondaires à la fin de la troisième, mais il intègre le CNDC où il découvre la danse contemporaine et l'univers culturel qui lui est associé. Socialisé aux méthodes de l'improvisation et de la composition au sein du CNDC, il est surtout remarqué pour sa virtuosité physique, mélange de grâce et de prise de risque quasi-acrobatique. Interprète au sein d'une compagnie réputée, il n'aime pas les longues périodes de travail nécessaires à l'élaboration d'une pièce chorégraphique et marquées par le tâtonnement. Au cours de notre collaboration en tant que danseurs dans une compagnie réputée entre 2006 et 2009, je remarque que ce n'est pas tant un désintérêt pour le travail d'improvisation qui marque sa réticence à ce moment de la création, mais davantage une forme de difficulté à exposer publiquement son intériorité, à manifester « ses états d'âme », marquant par là des dispositions construites dans une socialisation familiale populaire où l'exposition des sentiments n'est pas de mise. Lors d'un entretien où je reviens sur cette période de travail en commun, il précise sa façon de recomposer l'écriture chorégraphique imposée par le chorégraphe en y injectant un goût populaire pour la variété forgé auprès de ses anciens camarades de quartier.

> *Je fonctionne à l'instinct, à la rage. Je dis que je ne suis pas précis par rapport à l'écriture chorégraphique dans le sens où je vais respecter, pendant*

6 Cette approche renvoie aux analyses que fait Marcel Mauss (1983) sur la genèse sociale de la notion de personne.

> *une création, ce que l'on me dit de faire, mais une fois que je suis sur le plateau… Cela a toujours fait chier beaucoup de gens, mais moi je ne danse pas pour les chorégraphes. Il y a plein de gens qui me disent : « en gros, t'es pas un vrai danseur contemporain » ; moi, c'est comme cela, je danse pour les gens, pour donner du plaisir, pour faire réfléchir… Beaucoup de danseurs contemporains ne dansent pas pour les gens, ils dansent pour la création, ils travaillent pour la recherche… Moi c'est l'inverse. Moi, si je pouvais ne jamais faire de création et être uniquement sur le plateau, je serais l'homme le plus heureux du monde.* (entretien, février 2013)

La distinction faite par Abdel entre lui et les autres danseurs participant à la création contemporaine réside dans la dimension désintéressée de l'investissement de ses collègues sur le mode situé socialement de « l'art pour l'art » (Bourdieu 1975). Il propose un rapport plus immédiat et engagé envers le public, où le travail de création se matérialise dans la réaction de l'audience. La persistance d'un ethos populaire fondé sur la performance physique et la démonstration d'une disposition professionnelle en acte (Avril et al. 2010) s'opposent à une esthétique ancrée dans un auto-référencement qui lui donne sa propre légitimité.

Trouver le geste juste, c'est-à-dire savoir ajuster ses compétences tant physiques que mentales à la demande des chorégraphes et au style esthétique auquel ils appartiennent, relève d'une capacité à disposer d'une palette acquise aussi bien durant la socialisation primaire qu'à l'occasion de la formation. Lors d'une audition à laquelle nous participons, Kamil commente ainsi la prestation de Nicolas, un danseur passé par le CNSM qui travaille dans de grandes compagnies et d'apparence très fine, peu athlétique, mais possédant une très bonne technique de danse :

> *Nicolas, il est super ajusté, trop ajusté. On dirait qu'il a une distance innée. Quoi qu'il fasse, il sera toujours juste… Moi, j'ai toujours l'impression d'en faire trop, de ne jamais être au bon endroit. Je sais que j'en fais trop, que je montre que j'en veux trop, mais j'ai toujours fait comme cela pour tout… Il faut toujours avoir une distance. Le problème, ce n'est pas la technique ou la physicalité. C'est l'école que tu as fait : CNSM, CNDC, P. A. R. T. S. Les chorégraphes, ils n'engagent plus que des acronymes. Nicolas, tu vois qu'il a tout cela, CNSM, il passe d'une compagnie prestigieuse à une autre, tranquille, toujours avec cette distance. Moi, je ne l'aurai jamais cette distance, ce calme. Même si je sais ce qu'il faut faire, je n'y arrive pas.* (notes de terrain, mars 2015)

Kamil, titulaire du diplôme d'une école internationale moins prestigieuse que celle de Nicolas, considère les titres dont il dispose à la fois comme des droits d'entrée sur le marché des auditions et, surtout, comme une propriété difficilement saisissable : la distance au rôle, qu'il perçoit comme « innée », et le renvoi à son volontarisme, son hypercorrection à ne pas dévier des consignes demandées par le chorégraphe, alors

que Nicolas a les ressources pour jouer avec celles-ci et ainsi affirmer sa singularité. Cette capacité à donner l'impression de mettre à distance l'enjeu de l'audition, de ne pas se laisser submerger émotionnellement par le moment d'intense compétition que celui-ci représente, témoigne pour Kamil d'une qualité à la fois mentale et sociale, de la détention de diplômes prestigieux, du travail dans des compagnies réputées. Mais plus encore – ce qu'il précisera plus tard dans l'entretien –, c'est le côté ajusté, « bourgeois », de Nicolas qui, en toutes circonstances, lui donne une aisance sociale dont lui-même s'estime dépourvu, se jugeant « trop laborieux », voulant « trop bien faire », expression d'une « bonne volonté culturelle » (Bourdieu 1979) dont il sait qu'elle n'est pas adaptée à l'ethos de classe de la grande majorité des chorégraphes du marché.

3.2 Prendre la parole

La singularité de l'individu est valorisée au sein de la partie des classes moyennes détentrices de capital culturel (Bourdieu 2001 ; Berstein 1975). Pour ceux qui possèdent peu de capital scolaire et culturel, souvent issus de milieux populaires, l'acculturation à l'exercice de l'improvisation suppose un dépassement de leur rapport initial au corps et à leur « intériorité ». Prendre la parole durant le processus de création est l'une des compétences qui fait souvent défaut, du moins dans un premier temps, aux danseurs d'origine populaire, confisquée qu'elle est le plus souvent par ceux qui ont l'habitude de la mise en scène de la réflexivité. Nombre d'entre eux se définissent comme « taiseux », préférant « observer », être dans l'action ou s'isoler du reste du groupe. L'absence de certification scolaire renforce cette réticence à prendre la parole en public. C'est ce que souligne Michel, 48 ans, entré sans diplôme dans le monde de la danse et complexé par son déficit scolaire – il a arrêté l'école à l'âge de 15 ans :

> *Au CCN [Centre chorégraphique national], j'avais 20 ans. Je ne me sentais pas à ma place, j'avais pas de copains danseurs, j'arrivais pas à accrocher. Je me sentais décalé, le milieu social me rendait décalé… J'aime bien observer, être à l'écoute. Je n'aime pas parler… En fait, c'est pas vrai, j'adore parler, c'est juste que je me sentais mal à l'aise. Du coup, on me prenait pour un con…* (entretien, janvier 2015)

La tactique de retrait de Michel, destinée à ne pas laisser paraître un désajustement qui confine au malaise, se retourne alors contre lui. Il perd la face, soumis au regard de ses collègues de travail pour qui prendre la parole fait partie des formes d'engagement dans le travail :

> *Une fois, on avait créé un quatuor. A chaque fois, on improvisait beaucoup, la chorégraphe cadrait les impros, il y avait un danseur qui remettait tout en cause même avant de tester… Il était intelligent, il intellectualisait beaucoup*

> *et on perdait beaucoup de temps. Un jour, il s'est énervé contre moi : « tu ne dis jamais rien, c'est comme si tu n'avais pas d'avis ». Je lui ai répondu : « je fais confiance au chorégraphe ; parfois, il y a des choses que je ne sens pas, mais je ferme ma gueule et j'essaie. J'y vais quand même… Un moment donné, il faut arrêter de parler, faut creuser, il faut faire comme les chiens, on cherche, voilà pourquoi je ferme ma gueule ».* (entretien, janvier 2015)

L'opposition que Michel fait entre la sphère du discours et celle de l'action traduit la conscience qu'il a de son désajustement, incarné dans sa difficulté à prendre la parole. Sa légitimité à se prétendre artiste réside alors, non dans une illusion discursive, mais dans sa capacité à agir, à remplir correctement son contrat de travail, à « faire son boulot ». La transposition d'une éthique du travail caractéristique du travail ouvrier (Roy 2006 ; Beaud et Pialoux 1999) traduit la domination symbolique et économique que vivent potentiellement ces danseurs. Faire son travail, ce n'est pas seulement répondre aux réquisits de l'œuvre artistique, c'est s'assurer de répondre aux demandes de l'employeur. C'est ainsi augmenter ses chances de conserver, voire renouveler un contrat, ce qui est indispensable pour ceux qui ne peuvent pas compter sur la solidarité familiale et n'ont que ce métier pour vivre.

Loin du fantasme d'une unité du groupe en création, ceux qui s'autorisent à prendre la parole ont des dispositions linguistiques à le faire en toute légitimité (Bourdieu et Boltanski 1975) et instaurent – souvent malgré eux – un véritable rapport de force symbolique avec leurs collègues d'origine populaire. Prendre la parole suppose alors, pour ces derniers, un renversement des hiérarchies symboliques et constitue une véritable conquête qui nécessite l'acquisition de ressources spécifiques. C'est le cas d'Aziz, sans diplôme, issu des quartiers populaires de Casablanca et aujourd'hui chorégraphe après avoir été interprète dans des compagnies réputées, lequel affirme la nécessité du rapport au savoir pour échapper à la « soumission ». La maîtrise d'un langage châtié, issu de ses nombreuses lectures, la posture quasi savante qu'il prend dans la transmission à ses interprètes ou dans les stages qu'il donne signalent la volonté de conquérir une place de « créateur » à part entière. Il s'agit pour lui d'une véritable entreprise de conversion des dispositions pour laquelle il va passer dix ans à suivre des cours en auditeur libre à l'université et à lire des livres d'histoire de l'art ou de philosophie. Face aux représentants des institutions de consécration, il doit pouvoir tenir un langage référencé pour tenter d'échapper à la seule reconnaissance par les origines ethniques et sociales, laquelle ne lui donnerait qu'une place assignée et marginale dans le champ chorégraphique. Ce rapport à la connaissance qu'il revendique réside aussi dans la volonté de surmonter ce qui peut apparaître comme une fragilité dans un univers où le capital culturel légitime fonctionne comme un droit d'entrée au même titre que les qualités athlétiques. Ne pas s'en laisser compter, être capable de tenir un discours structuré s'avère déterminant dans la possibilité d'affirmer sa prétention à postuler au statut de « créateur ».

3.3 Tenir les comptes

L'un des signes forts de professionnalité est la musicalité du danseur qui, dans sa version orthodoxe, se perçoit dans la capacité à « compter » les partitions musicales. Savoir compter est requis dans le répertoire du ballet et fait partie du travail quotidien du danseur classique. L'apprentissage des comptes se fait dans le cadre d'une éducation musicale comprise dans les cursus de formation des conservatoires régionaux et, surtout, dans le cadre des écoles supérieures. Certains chorégraphes contemporains accordent du reste une importance centrale à cette compétence dans le recrutement des danseurs. Néanmoins, en se démarquant de la danse académique au tournant des années 1980, la danse contemporaine a minoré, dans certains segments du champ, la nécessité de suivre une rythmique fondée sur des comptes et a insisté sur des formes plus autonomes de musicalité. Ainsi les notions « d'état de corps » et de « rythme collectif » n'appréhendent plus la musique à travers l'acquisition des comptes, qui indiquent les entrées et les sorties, les ensembles, les moments de solo, mais renvoient à la qualité d'écoute entre les danseurs. Il y a ici l'idée qu'un inconscient collectif pourrait se constituer avant même de s'approprier l'univers musical.

Pour ceux arrivés tardivement dans le milieu de la danse, passés pour beaucoup d'entre eux par le sport puis, pour les plus jeunes générations, par une école supérieure de danse, la capacité à compter s'apparente ainsi davantage à l'éducation musicale, socialement située, qu'à un élément central du métier. Savoir compter représente alors un enjeu par la plus grande ouverture que cette compétence offre sur un marché du travail de plus en plus tendu et où les défaillances dans l'une des dimensions du métier minorent les chances de recevoir des propositions d'emploi. Mais l'acquisition de cette capacité doit être aussi perçue au regard de la signification symbolique qu'elle prend pour ceux qui se doivent d'être exemplaires afin de pouvoir prétendre au statut d'artiste chorégraphique.

Lors d'une création que je chorégraphie, Kamil me demande en permanence de préciser les comptes, me renvoyant à l'ordre scolaire alors que les deux autres danseurs sont beaucoup moins demandeurs, adoptant mon point de vue d'« écoute des corps ». Sa grande exigence dans la connaissance précise des comptes musicaux peut être associée à une forme d'hyper correction qui, par l'adoption du point de vue le plus académique, lui permet – dans une forme de retournement symbolique – de revendiquer son statut de danseur, reléguant ceux qui ne maîtrisent pas cette compétence du côté de l'illégitimité et de l'imposture. Il le souligne encore lors d'une création avec une autre compagnie :

> *On a fait un cours de danse classique lundi matin ; certains, ils ne savaient même pas ce qu'est un compte, un rythme.* (notes de terrain, octobre 2014)

Cette disqualification de ceux qui prétendent être danseurs alors même qu'ils ne maîtrisent pas ce que d'aucuns considèrent comme étant l'un des fondamentaux du savoir-faire de danseur doit être rapporté à la bonne volonté culturelle que Kamil

manifeste dans l'acquisition de tous les paramètres qui lui semblent correspondre au statut de danseur. Cet investissement dans le concret de la technique est aussi l'expression d'une lutte pour contourner la barrière d'une illégitimité qu'il ressent quotidiennement. L'importance accordée aux comptes souligne la volonté d'objectiver les dimensions d'une activité professionnelle dont Kamil ne maîtrise pas les occurrences symboliques, contrairement aux héritiers majoritairement présents dans les métiers du spectacle vivant. De plus, la possibilité de retourner les critères académiques dominants contre ceux-là même qui prétendent au statut d'artiste-créateur permet dans certains cas d'opérer un renversement des rapports de force symboliques au cœur de la relation ambigüe entre chorégraphe-créateur et interprète-salarié (Sorignet 2014). C'est ce que souligne Aziz, confronté à un conflit autour des comptes avec Gina Pinocho, une chorégraphe très réputée dans le champ :

> *Il était impensable pour Gina Pinocho que je puisse compter sur une musique classique. Dans sa tête, elle me voyait comme un rebeu qui ne sait pas lire une partition… Elle ne savait pas que je couchais avec la musicienne qui avait fait la musique, donc je connaissais très bien la partition. Du coup, je rentrais au bon timing, mais pas dans son timing à elle. Comme elle était très vulgaire, elle a commencé à m'insulter : « Enculé, etc. ». Je suis allé physiquement arrêter la musique et j'ai demandé à tout le monde de faire les comptes et c'était juste. Après j'ai laissé le projet, je me suis barré. Cela a été pour moi libérateur.* (entretien, avril 2014)

Confronté à la violence verbalement exercée par cette chorégraphe réputée comme très dominatrice, Aziz lui oppose les ressources d'une débrouille ancrée dans l'exploitation d'une masculinité populaire caractérisée par une virilité agressive. En effet, il est alors l'amant de la compositrice qui, en lui donnant les comptes originels, lui permet de contrecarrer la violence symbolique dont il est quotidiennement la cible. En mobilisant l'« effet de beauté »[7] de son physique exotique dans le cadre de conquêtes sexuelles, il déplace le désavantage structurel lié à sa supposée faiblesse initiale en capital culturel et subvertit l'asymétrie employeur-employé. La confrontation directe, au cours d'une répétition, avec la chorégraphe et la perte de la face de celle-ci (Goffman 1974) devant les autres danseurs restaurent une dignité qui lui apparaît bafouée. Ramené à une identité stigmatisée, il utilise la violence potentielle contenue dans la figure du maghrébin d'origine populaire pour riposter au stéréotype d'inculture auquel il est systématiquement associé. En se réappropriant le « script pulsionnel » (Gagnon 1999) auquel il est identifié, il transgresse l'ordre social traditionnel et se revalorise en instrumentalisant l'une des dimensions de la masculinité populaire (Renahy 2001). La relative insouciance qu'il manifeste quant

7 Roger Chartier précise que « l'effet de beauté doit donc être entendu comme une tactique qui mobilise pour ses fins propres une représentation imposée acceptée mais retournée contre l'ordre qui la produit » Chartier (1993, 1007).

à la perte de cet emploi réside dans une forme de socialisation dès le plus jeune âge à la précarité (« Je me suis toujours débrouillé avec pas grand-chose »), mais aussi à la temporalité de cet événement. Le début des années 1990 signe une période où l'obtention d'un emploi pour les candidats masculins est beaucoup plus probable compte tenu du nombre de danseurs disponibles sur le marché du travail. Néanmoins, c'est la restauration de son « honneur » qui apparaît rétrospectivement comme l'enjeu essentiel de ce départ, s'affranchissant alors de la contrainte économique, levier de domination pour la chorégraphe-employeur.

4 Un corps populaire ethnicisé

Le capital corporel joue un rôle central dans le processus d'identification et de sélection des prétendants à la professionnalisation. En effet, la virtuosité physique participe du processus d'individualisation nécessaire pour être identifié comme singulier et, en retour, se penser comme tel (Sorignet 2004). Les danseurs d'origine populaire qui ont pu intégrer ce marché du travail se distinguent par leurs compétences athlétiques. Celles-ci constituent leur premier droit d'entrée dans le métier, mais aussi une forme de disposition à la prise de risques (Sorignet 2016).

4.1 Corps d'immigré, corps de danseur

Pour les danseurs et chorégraphes nés en France de parents immigrés et issus des milieux populaires, il s'agit à la fois de gommer les dimensions trop apparentes d'un habitus de « cité » ou de la ruralité et, dans le même temps, faire l'apprentissage des techniques du corps légitimes en cours sur le marché du travail de la danse. Pour ceux qui sont passés par les institutions de formation académique (contemporaines ou classiques), le travail de transformation s'est opéré au sein de ces institutions où, éloignés de leur milieu d'origine (beaucoup sont placés en famille d'accueil ou en foyer pendant leur formation), ils apprennent le métier de danseur et sont socialisés à d'autres normes sociales centrées autour de la valorisation du capital culturel. Cependant, cette socialisation n'est jamais totalement réalisée et le danseur issu de milieux populaires – en particulier : le danseur masculin – est souvent sélectionné et valorisé pour ses qualités athlétiques et la dimension « animale » de sa danse, renvoyée à la fois aux canons traditionnels de la masculinité populaire et à l'exotisme d'une présence scénique (par la couleur de peau, la morphologie, etc.).

Abdel et Aldo sont, en ce sens, étroitement associés à leur physique typifié : pour l'un, d'origine marocaine né en France, le crâne rasé, la peau très mate, le corps compact et délié ; pour l'autre, fils d'ouvrier italien, arrivé en France à l'âge de trois ans, un visage « taillé au couteau », le corps sec. Comme le souligne l'un de ses collègues : « Aldo, on dirait qu'il est le mauvais garçon dans un film de Pasolini ». Cette dangerosité à laquelle ils sont associés devient ici un stigmate électif, ressource

que la plupart des danseurs s'approprient, conscients de ce qui est projeté sur eux. Mais elle est toujours associée à une conformité aux canons esthétiques attendus de la « beauté africaine » ou « maghrébine ». Ainsi tous les enquêtés d'origine immigrée sont-ils réputés, à minima, être de « beaux garçons », voire qualifiés souvent de « magnifiques », « très beaux », « fascinants » par les chorégraphes qui les emploient. Ces qualificatifs renvoient à la dimension ethnique de leur corporéité et participent à esthétiser ce qui est valorisable dans leur origine sociale modeste.

Néanmoins, cette dimension valorisée est la traduction d'une vision essentialiste qui peut rapidement se décliner sous l'angle du stigmate[8]. Engagé par une chorégraphe, Kamil est ainsi confronté à cette réduction de ses compétences à ses origines maghrébines. J'assiste à plusieurs répétitions pendant lesquelles Kamil apparaît très en retrait par rapport aux autres danseurs et est régulièrement admonesté par la chorégraphe qui le prend en exemple négatif. Il vient me voir en aparté lors d'une répétition :

> *Elle me dit que j'ai trop de muscles, qu'il faut que je relâche, mais tout cela, c'est bullshit… Elle n'arrête pas de me répéter « relâche musculairement », mais moi, je sais quand je suis relâché.* (notes de terrain, avril 2014)

Il me relate, au cours de plusieurs échanges informels au café, de répétitions ou le soir dans mon studio où je l'héberge, le progressif sentiment d'être stigmatisé sans vouloir véritablement le dire.

> *Dès qu'elle m'a entendu parler en arabe avec Malika, une danseuse qui était en résidence, elle a commencé à se la jouer « choukrane, choukrane, moi je suis allée au Liban, moi je suis allée là-bas, je sais dire quelques mots, etc. » Elle s'est ramenée avec du houmous. Ça lui est arrivé de sortir au milieu de nulle part « salam alaykoum ».* (entretien, octobre 2014)

Lors d'un autre échange, un mois plus tard, il ajoute :

> *Elle pense que je me la pète. Par exemple, elle parle d'un technicien qui est malade et elle dit : « il a peut-être la maladie de Crohn » et elle sort une connerie pour définir la maladie ; alors moi je leur dis : « mais non, c'est une maladie auto-immune » et je sens que son regard c'est « ah, il a envie de la ramener ». Elle pense que je dis de la merde alors que je leur explique… Je me sens légitime quand il y a des choses erronées, mais pour elle, c'est l'équivalent de montrer son intelligence, de montrer que je sais. Peut-être qu'il y a un truc qui la dérange là-dedans. […] Elle a sorti un truc sur les jeunes arabes, mais comment c'est possible qu'elle m'enferme dans cette image [sur un ton véhément qui témoigne d'une colère rentrée] ? Des fois, j'ai l'impression*

8 A ce sujet, voir les analyses éclairantes de Nicolas Jounin (2008) sur les processus d'assignation à une fonction productive selon l'origine migratoire.

> *qu'il lui est arrivé un truc dans un arrêt de bus, qu'elle s'est fait agresser par des maghrébins. Je ne sais pas quoi lui dire.* (entretien, novembre 2014)

Kamil se sent ramené à un stéréotype de la masculinité qui combine la dangerosité des jeunes hommes des classes populaires et la sur-virilité associée à l'imaginaire de l'homme « arabe ». Il peine à identifier ce qui relève d'une forme d'essentialisme de la part de cette chorégraphe, qui semble avoir une représentation déjà préétablie de ce qu'il se doit d'être compte tenu du corps exotique pour lequel elle l'a certainement embauché. L'écart à cette représentation manifestée lors de l'exposition du savoir scientifique de Kamil apparaît comme de la prétention, ce qui le renvoie au stéréotype du méditerranéen hâbleur. Les compétences scientifiques de Kamil, ses titres scolaires (licence de biologie) lui permettent de subvertir l'autorité de la chorégraphe et de lui opposer un ordre de légitimité qui lui permet de trouver la distance nécessaire pour supporter l'entreprise de stigmatisation qu'il subit.

L'ensemble des danseurs d'origine immigrée de notre échantillon ont vécu sous différentes formes cette identité disqualifiante (Goffman 1975). La plupart n'hésitent pas à jouer des ressorts qui font le stigmate électif – qui leur donne une possibilité de distinction dans un univers où l'impératif de singularité joue à différents niveaux, de l'insertion professionnelle au recrutement, ou encore lors du processus de création (Sorignet 2012). Cette conscience aiguisée par l'expérience se perçoit dans la vigilance avec laquelle ils identifient le possible enfermement de leur identité scénique dans un stéréotype auquel ils sont régulièrement confrontés.

4.2 Devenir créateur : entre africanité et origine sociale

Pour les danseurs d'origine populaire qui prétendent à la chorégraphie, l'assignation par l'institution à un type de produit esthétique ancrée dans l'ethnicité et destinée à des publics populaires reste l'écueil le plus courant. C'est ce que souligne Aziz, interprète en France dans de grandes compagnies puis chorégraphe d'une compagnie qu'il arrêtera au bout de quelques années :

> *Cette histoire d'origine me concernait dans le sens où pour avoir des subventions, il fallait que je fasse tel ou tel type de spectacle. Ils [les décideurs institutionnels] ne me parlaient même pas du contenu de la proposition artistique. C'était : « on peut t'aider mais il faut que tu fasses ça et ça », c'est-à-dire du hip-hop et des spectacles pour les jeunes des quartiers. J'ai arrêté de demander des subventions car c'était terrible : quand tu leur dis « moi j'ai fait du ballet et ci et ça, j'ai un rapport à l'écriture, j'ai un rapport à la diction et à la réflexion »[2], ils n'en ont rien à faire.* (entretien, avril 2014)

L'identification par les institutions de subventionnement et de programmation à une identité populaire ethnicisée (Sayad 1999) dévalue Aziz dans sa prétention à être reconnu comme artiste-créateur. L'impossibilité d'échapper au stigmate des origines

l'empêche de prétendre à la même valeur sociale que les chorégraphes blancs issus de la classe moyenne supérieure. Ce mépris de classe ethnicisé, dénié par les décideurs institutionnels, s'avère le pendant d'un ethnocentrisme de classe qui renvoie le racisme ordinaire du côté des classes populaires (Grignon 1991). C'est aussi l'illustration des politiques culturelles qui, dès les années 1980, promeuvent la diversité culturelle dans l'orientation du subventionnement de la culture (Dubois 1999).

Aussi réussir dans le champ de la danse contemporaine alors que l'on est identifié par son étrangeté suppose la maîtrise du langage dominant et la capacité à répondre à l'injonction paradoxale qui consiste, d'une part, à incorporer les normes et les valeurs d'un champ de la danse qui s'est structuré au Nord tout en donnant, de l'autre, des gages d'africanité (Despres 2014). Ceux qui possèdent ces ressources sociales sont le plus souvent ces chorégraphes étrangers, issus des classes moyennes supérieures de ces pays africains où la présence culturelle française reste forte. Repérés par le réseau institutionnel français, ils sont ensuite soutenus lors de leur installation en France. Ces étrangers labellisés par l'institution avant même leur arrivée en France rentrent directement en concurrence avec les artistes chorégraphiques qui sont issus de l'immigration et d'origine populaire. En effet, la difficulté à maîtriser les codes relationnels avec les programmateurs et les subventionneurs limitent leurs prétentions à occuper des positions dominantes dans le champ.

L'exemple d'Abdel permet d'illustrer cette articulation entre deux stigmatisations : celle de l'origine africaine (que ce soit l'Afrique du Nord ou celle de l'Ouest) et celle de l'appartenance sociale d'origine, lesquelles se renforcent l'une l'autre et constituent autant d'obstacles à la reconnaissance d'une signature esthétique singulière. Suite à une blessure, Abdel décide de se retirer progressivement du métier d'interprète[9]. Il est engagé par Yacine, chorégraphe tunisien faisant carrière en France. Yacine est issu d'une bonne famille (père chef d'entreprise et mère avocate). Il arrive en France comme comédien et travaille dans quelques compagnies théâtrales. Il décide de se lancer dans la carrière de chorégraphe alors même qu'il n'a aucune formation de danseur. Soutenu par d'influents programmateurs ainsi que par le réseau culturel français en Tunisie, il réussit à s'imposer comme l'un des chorégraphes émergents du champ chorégraphique français. Il engage Abdel comme assistant et la distribution des rôles est très rapidement fixée. Les danseurs de la compagnie s'accordent à donner à Abdel le mérite de la chorégraphie, mais ils reconnaissent la capacité de Yacine à entretenir les liens avec les responsables institutionnels du Ministère de la culture et les programmateurs. Abdel évoque avec amertume son incapacité à faire « capitaliser » son travail de chorégraphe sous son nom propre, conscient de sa difficulté à maîtriser les codes sociaux qui permettent de tisser les liens nécessaires à la carrière de « créateur ». Non identifié institutionnellement dans le processus de production, il ressent une invisibilité sociale douloureuse, d'autant plus que Yacine retire les bénéfices symboliques du travail accompli en studio par Abdel qui me confie :

9 Son cas est plus abondamment traité dans Sorignet (2016).

> *Avec Yacine, je me tue à essayer de trouver une étiquette par rapport à ce que je fais. Je travaille, mais c'est comme si je n'existais pas. Si je ne suis pas danseur-interprète, je ne sais pas ce que je suis… je ne sais pas quel est mon titre. A un moment, je suis assistant, mais je ne suis pas assistant : je crée dans le studio, je fais un travail de co-chorégraphe. Ça, il ne le mettra jamais… C'était hyper violent quand on a fait la première à Toulouse, quand les programmateurs sont venus me voir et m'ont demandé : « les danseurs, ils sont où ? » ou « il y en pour combien de temps pour ranger le plateau ? » Je ne suis plus danseur, je suis rien, je suis technicien. Des fois, on me regarde : « mais t'es qui ? »* (entretien, décembre 2015)

Ce dernier pointe la différence d'origine sociale comme l'élément central qui permet à Yacine d'être ajusté, par son aisance relationnelle, à la demande des intermédiaires du marché que sont les programmateurs et les subventionneurs. Yacine a fait de son caractère « étranger » un stigmate électif alors que pour Abdel, ce même caractère le renvoie à son appartenance sociale d'origine :

> *Ces gens-là [les chorégraphes maghrébins qui réussissent en France] n'ont rien à voir avec moi. Même Yacine, qui est homo, ça n'a rien à voir. Des fois, il me dit : « mais Abdel, je ne te comprends pas… C'est pas mon histoire, là, je ne comprends pas ». Dans ma tête, je me dis : « va sur le terrain des autres, un petit peu… ». Sa mère était avocate, son père était chef d'entreprise, Il a été élevé chez les sœurs, Yacine, il n'est pas allé à l'école communale. Au moins, il assume totalement ce truc-là, de venir d'une famille bourgeoise, il est honnête avec ce qu'il est. Il y en a d'autres, ce qui m'a toujours énervé, ils font les mecs genre j'aime faire des ateliers dans les prisons, j'aime bien les gens qui viennent de la rue, mais ils viennent d'un milieu extrêmement bourgeois. Ils n'ont jamais connu la misère, ils n'ont jamais connu le manque…* (entretien, décembre 2015)

L'utilisation positive de l'ethnicité comme élément distinctif d'une production esthétique, y compris en l'articulant à des origines sociales supposément défavorisées, apparaît dans le discours d'Abdel comme le privilège de ceux qui ont la distance et les ressources sociales suffisantes pour jouer avec ces représentations, au détriment de ceux qui y sont affiliés sans pouvoir utiliser cette association comme ressource.

5 Conclusion

Réintroduire la dimension symbolique d'une activité de « prestige » (Weber 1995) dans les trajectoires de ceux qui font le champ artistique, des producteurs aux intermédiaires (Dubois 2013), oblige à réfléchir aux conditions de production de

la croyance en un métier de vocation[10]. Avec mon enquête, j'ai tenté de cerner les conditions d'acquisition d'un capital culturel non hérité chez des danseurs d'origine populaire et d'en observer les conditions d'usage dans une vocation qui, si elle peut davantage aller de soi pour les enfants de la classe moyenne supérieure, requiert une conversion des dispositions pour les enfants d'origine populaire. Ce capital culturel incorporé correspond à des dispositions et à des connaissances acquises au fil d'expériences sociales diverses, de l'école supérieure de danse à l'entrée et au maintien sur le marché du travail chorégraphique (Serre 2012). L'accès au champ artistique – au même titre que l'« acculturation scolaire » (Schwartz 1998, 130–131) – a des effets sur leur position sociale, leur perception du monde et leur pratique culturelle. Comme dans le cas du capital culturel acquis scolairement, le capital incorporé dans le cas de l'expérience professionnelle de danseur semble, outre les techniques du corps spécifiques à la danse, avoir pour composante principale des compétences linguistiques et des savoir-faire relationnels. Cela ne se fait pas, on l'a vu, sans ratés, sans stigmatisation et sans rapports de force, sans hésitations. Une dimension centrale de cet article concerne « la fonction des formes d'expression fixées dans les conventions de genre ou de formes esthétiques » (Chamboredon 1986, 523) et la nécessité de les rapporter aux trajectoires hétérodoxes de nos enquêtés. La capacité pour l'interprète d'exposer un moi singulier dans le travail de création, de se projeter comme créateur suppose l'acquisition d'un capital culturel spécifique. La maîtrise de ce qui est légitime culturellement devient alors déterminante dans l'accès à l'emploi ou pour éviter d'être assigné à des rôles de caractère renvoyant à des appartenances de classe et ethniques.

6 Références bibliographiques

Avril, Christelle, Marie Cartier et Delphine Serre. 2010. *Enquêter sur le travail. Concepts, méthodes, récits*. Paris : La Découverte.

Beaud, Stéphane et Michel Pialoux. 1999. *Retour sur la condition ouvrière : enquête aux usines Peugeot de Sochaux-Montbéliard.* Paris : Fayard.

Bensa, Alban. 2003. L'exclu de la famille. La parenté selon Pierre Bourdieu. *Actes de la recherche en sciences sociales* 150 : 19–26.

Bernstein, Basil. 1975. *Langage et classes sociales – Codes socio-linguistiques et contrôle social*, Paris : Éditions de Minuit.

Boltanski, Luc. 2009. *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard.

10 Comme l'écrit Mauger (2006, 237) : « à l'inverse des théories du choix rationnel qui postulent la recherche de l'optimisation des profits économiques ou symboliques et au-delà d'une sociologie ‹ objectiviste › qui analyse ‹ le choix du métier › comme l'effet du resserrement du champ des possibles et aux positions accessibles, il faut rappeler l'importance de la croyance, de l'investissement subjectif dans le travail (particulièrement visibles dans le cas du travail artistique) et la nécessité de préserver cet investissement en dépit de la rationalisation des procédures de recrutement. »

Bourdieu, Pierre et Luc Boltanski. 1975. Le fétichisme de la langue. *Actes de la recherche en sciences sociales* 4 : 2–32.

Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. 1970. *La reproduction*. Paris : Editions de Minuit.

Bourdieu, Pierre. 1975. L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1(2) : 67–93.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction*. Paris : Editions de Minuit.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil.

Chamboredon, Jean-Claude. 1986. Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture. *Revue française de sociologie* 27(3) : 505–529.

Chartier, Roger. 1993. Différences entre les sexes et domination symbolique, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 48(4) : 1005–1010.

Coulangeon, Philippe. 2011. *Les métamorphoses de la distinction*. Paris : Grasset.

Coulangeon, Philippe. 2004. Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la Distinction est-il (vraiment) obsolète ? *Sociologie et sociétés* 36 (1) : 59–85.

Despres, Altaïr. 2014. Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique. *Sociétés contemporaines* 95(3) : 109–130.

Dubois, Vincent. 1999. *La politique culturelle*. Paris : Belin.

Dubois. 2013. La culture comme vocation. Paris : Seuil.

Dubois, Vincent, Jean-Michel Méon et Emmanuel Pierru. 2010. Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie. *Actes de la recherche en sciences sociales* 181–182 : 106–125.

François, Pierre et Pierre-Michel Menger. 2010. À quelles conditions peut-on créer ? *Critique* 10 : 852–864.

Gagnon, John. 1999. Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité. *Actes de la recherche en sciences sociales* 128 : 73–79.

Goffman, Erving. 1974. *Les rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit.

Goffman, Erving. 1975. *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*. Paris : Éditions de Minuit.

Grignon, Claude. 1991. Racisme et racisme de classe. *Critiques sociales* 2 : 3–12.

Grignon, Claude, Annie Collovald, Bernard Pudal et Frédéric Stawicki. 1991. Un savant et le populaire. Entretien avec Claude Grignon. *Politix* 13 : 35–42.

Heinich, Natalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit.

Jounin, Nicolas. 2008. Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment. Paris : La Découverte.

Mauger, Gérard. 2006. *Les bandes, le milieu et la bohème populaire. Etude de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires*. Paris : Belin.

Mauger, Gérard. 2013. Talents : de Gérard Depardieu à Bernard Arnault. *Savoir/Agir* 24 : 103–106.

Mauger, Gérard et Poliak, Claude. 1983. Les loubards. *Actes de la recherche en sciences sociales* 50 : 49–68.

Mauss, Marcel. 1938. Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de « moi ». In *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Pasquali, Paul. 2014. *Passer les frontières sociales*. Paris : Fayard.

Peterson, Richard A. et Albert Simkus. 1992. How musical tastes mark occupational status groups. Pp. 152–186 in *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality,* édité par Michèle Lamont et Marcel Fournier. Chicago : The University of Chicago Press.

Rannou, Janine et Ionela Roharic. 2006. Les danseurs, un métier d'engagement. Paris : La Documentation française.

Renahy, Nicolas. 2001. Football et représentation territoriale : un club amateur dans un village ouvrier. *Ethnologie française* 31(4) : 707–715.

Roy, Donald. 2006. *Un sociologue à l'usine. Textes essentiels pour la sociologie du travail.* Paris : La Découverte.

Sapiro, Gisèle. 2007. La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la recherche en sciences sociales* 168 (3) : 4–11.

Sardan Olivier de, Jean-Pierre. 1995. La politique du terrain. *Enquête* 1 : 71–112.

Sayad, Abdelmalek. 1999. Immigration et « pensée d'État ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 29 : 5–14.

Schotté, Manuel. 2012. *La construction du « talent ». Sociologie de la domination des coureurs marocains*. Paris : Seuil.

Schotté, Manuel. 2013. Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses* 93 : 144–164.

Schwartz, Olivier. 1990. *Le monde privé des ouvriers.* Paris : PUF.

Schwartz, Olivier. 1998. La notion de « classes populaires », habilitation à diriger des recherches en sociologie, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

Serre, Delphine. 2012. Le capital culturel dans tous ses états. Actes de la recherche en sciences sociales 191–192 : 1–7.

Sorignet Pierre-Emmanuel. 2004. Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine. *Genèses* 57 : 64–88.

Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2011. Quand la vocation se fait double. Pp. 222–240 in *Des sociologues sans qualités, édité par* Delphine Naudier et Maud Simonet. Paris : La Découverte.

Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2012. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris : La Découverte.

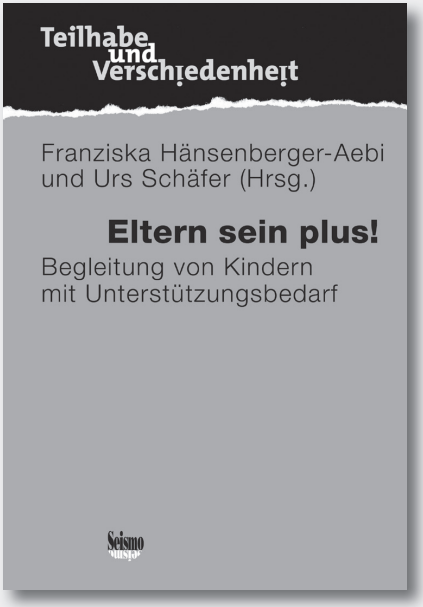
Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2014. Norme professionnelle et légitimité de la violence : le cas des danseurs. *Déviance et Société* 38(2) : 227–250.

Sorignet, Pierre-Emmanuel. 2016. « Si j'arrête de danser, je perds tout ». Penser les mobilités sociales au regard de la vocation d'artiste chorégraphique. *Politix* 114(2) : 121–148.

Weber, Max. 1995. Économie et société. Paris : Plon.

Seismo

www.seismoverlag.ch/info@seismoverlag.ch
www.editions-seismo.ch/info@editions-seismo.ch



Franziska Hänsenberger-Aebi
und Urs Schäfer (Hrsg.)

Eltern sein plus!

Begleitung von Kindern mit Unterstützungsbedarf

Reihe
«Teilhabe und Verschiedenheit»

172 Seiten, ISBN 978-3-03777-175-4, SFr. 29.—/Euro 26.—

Eltern sein bedeutet immer eine Herausforderung, dennoch unterscheidet sich «Eltern sein von sich unauffällig entwickelnden Kindern» und «Eltern sein von Kindern mit Unterstützungsbedarf» wesentlich. Die Beiträge in diesem Buch behandeln das Thema aus verschiedenen Perspektiven. Was ist bei der Begleitung von Eltern, die vor, während oder nach der Geburt von einer (möglichen) Beeinträchtigung ihres Kindes erfahren, zu beachten? Wie läuft der Beziehungs- und Bindungsaufbau zwischen Eltern und ihrem besonderen Kind ab und wie kann Frühförderung dabei unterstützend wirken?
Des Weiteren wird das Konzept der Familienorientierung vorgestellt und der Frage nachgegangen, wie sich Familienorientierung in professioneller Unterstützung und Begleitung umsetzen lässt. Abschliessend wird nicht nur die Wichtigkeit der Frühförderung an sich als wichtigstes Interventionsfeld der Prävention begründet, sondern auch ein all diese Themen aufgreifendes Projekt vorgestellt.

Franziska Hänsenberger-Aebi: Logopädin und Heilpädagogische Früherzieherin, leitet den Heilpädagogischen Dienst der Stiftung Arkadis in Olten. In dieser Rolle ist sie nach wie vor auch praktisch diagnostisch und beratend tätig und koordiniert das durch den Kanton Solothurn unterstützte Neonatologie-Projekt. Zusätzlich arbeitet sie als Fachsupervisorin bei verwandten Institutionen sowie als Lehrbeauftragte und Prüfungsexpertin an verschiedenen Ausbildungsstätten der Schweiz.

Urs Schäfer ist seit 25 Jahren im Nonprofit-Marketing tätig. Die ersten zehn Jahre als Kommunikationsplaner und Berater, danach als Fundraiser, Marketing- und Kommunikationsleiter bei diversen lokalen, nationalen und internationalen Nonprofit-Organisationen. Zurzeit arbeitet er als Leiter Marketing und Kommunikation bei der Stiftung Arkadis in Olten und ist in dieser Rolle unter anderem auch für die Herausgabe der Fachpublikationen verantwortlich.

Mit Beiträgen von Remo Ankli, Franziska Hänsenberger-Aebi, Urs Schäfer, Elisabeth Beck-Gernsheim, Martin Hafen, Klaus Sarimski, Manfred Pretis, Isabella Bertschi, Claudia Ermert, Diana Sahrai und Suzana Braga.